Du texte et de l'hypertexte : quelques concepts fondamentaux[1]

Eduardo Ramos-Izquierdo
Université de Limoges
eri1009eri@yahoo.com

Introduction

Depuis les années 90, l'informatique, la consultation de sites et la navigation sur Internet sont en train de changer sensiblement nos habitudes de lecture et d'écriture. Il ne s'agit pas de devenir « modernolâtre » ou encore moins « modernophobe », mais d'évaluer d'abord et d'évoluer ensuite selon les progrès technologiques et électroniques actuels.

Dans un article précédent[2], j'ai tenté d'analyser les rapports entre le textuel et l'hypertextuel et d'évaluer également les nouveautés structurelles de l'hypertextualité par rapport à la textualité. Les lignes suivantes constituent une suite à ces réflexions. Elles ont pour objet d'étudier quelques concepts fondamentaux concernant l'écriture des œuvres de fiction. A partir de là, sont proposés des critères d'analyse et de comparaison applicables à la fiction sur les deux supports textuels et hypertextuels.

Un nouveau maillon autour du texte et de l'hypertexte

Il est clair que la toute première différence perceptible entre le textuel et l'hypertextuel concerne leur support : le papier pour le texte, l'écran pour l'hypertexte. Inutile d'insister sur le fait que l'innovation technologique est déterminante dans la nature et les possibilités de l'hypertexte pour la consultation et la navigation : la *facilité* et la *célérité* (mots qui ont un sens particulièrement fort à notre époque) d'accès à une multiplicité de documents sur des supports variés (texte, image, son).

Si dans tout texte ou hypertexte on peut toujours trouver ou déterminer des unités constitutives, leur différence couramment évoquée[3] concerne leur principe d'organisation et de disposition : pour le texte on signale un principe de *linéarité* en opposition à l'hypertexte où l'on distingue un principe de *non-linéarité* (formes tabulaires, arborescentes, réticulaires *et al.*). Ainsi, l'orientation d'un texte suit la norme d'une logique séquentielle *unique* de ses unités, tandis que l'hypertexte permet et, même plus, incite à *bifurquer* à travers un réseau de séquences multiples.

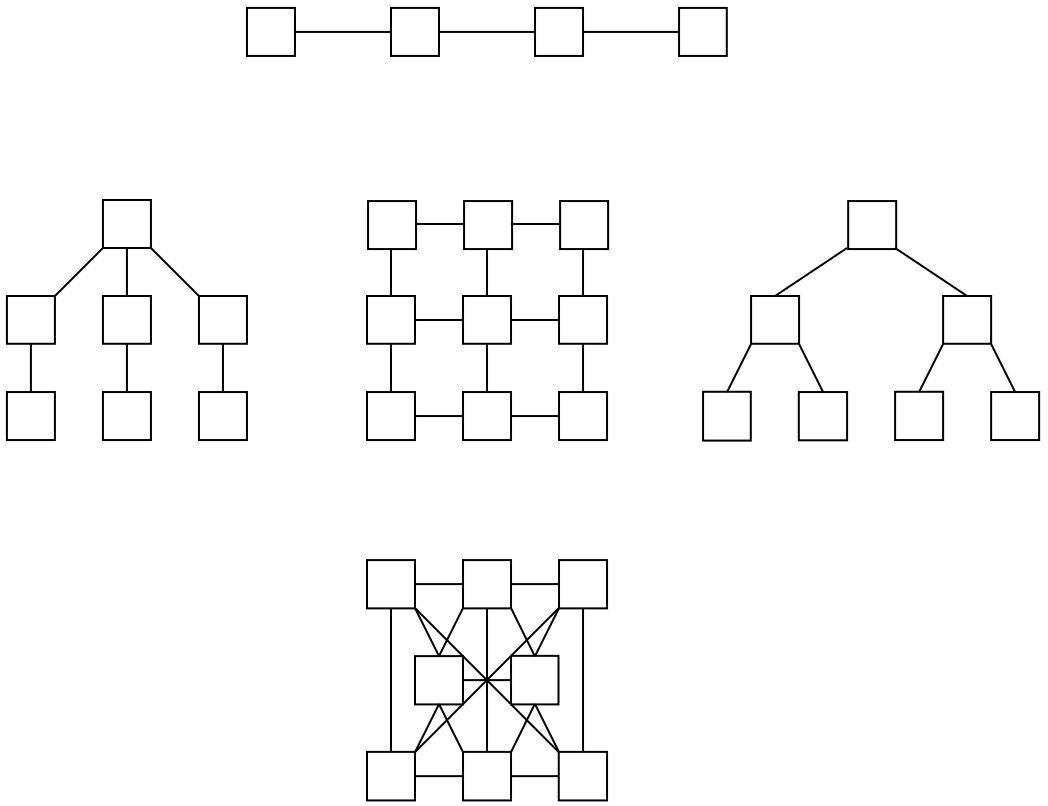
Cette opposition entre linéarité et non-linéarité peut fonctionner de manière pratique et générale comme critère distinctif et différentiel entre le texte et l'hypertexte et sa visualisation est la suivante :

---

[1] Cet article développe quelques-unes des hypothèses théoriques exposées pendant le séminaire du Sal au mois de juin 2006. Il constitue une étape d'un projet en cours de rédaction.

[2] « De la textualité : de sa taxinomie, de sa représentation et de sa dynamique » in Milagros Ezquerro (sous la direction), textes réunis par Julien Roger, *Le texte et ses liens / El texto y sus vínculos*, Paris, Indigo, 2006, p. 59-75.

[3] J'ai consulté quelques grands classiques des études hypertextuelles : Theodor Holm, Nelson, *Literary Machines 93.1*, Sausalito, Mindful Press, 1992; George P., Landow, *Hypertext 2.0. The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1997, 2nd ed. Particulièrement utiles pour les questions de linéarité et temporalité les articles de Jean Clément : « Fiction interactive et modernité » (1994) in *Littérature* n°96, Paris, Larousse, 1994 et http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/litterature.html; "Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle", in *Hypertextes et hypermédias*, Hermes, 1995 et http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm; « L'hypertexte de fiction, naissance d'un nouveau genre? » in *Littérature et informatique: la littérature générée par ordinateur*, sous la direction de Alain Vuillemin et Michel, Lenoble, Arras, Artois Presses Université, 1995 ;« *Afternoon, a Story :* du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle » (1994) in http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Afternoon.htm (sites consultés en juin 2006).



Les diagrammes ci-dessus montrent le contraste entre la non-linéarité et la linéarité ; cette dernière illustrée par l'unicité et la simplicité de la ligne droite pour établir l'articulation des parties.

Dans mon article précédemment cité, j'avais proposé deux principes structuraux qui mettent en rapport le texte et l'hypertexte, dont le deuxième affirme : *Tout hypertexte est un ensemble de textes qu'on peut ré-ordonner dans la séquence d'un texte, bien qu'il soit très long, voire infini.* Si ce principe est valable, le critère de « non linéarité » *strictu senso* s'avère non distinctif, car finalement on peut toujours trouver ou construire au moins une linéarité à partir de l'ensemble de diverses lignes de parcours en fonction des articulations proposées dans un hypertexte. Bien entendu, cette linéarité n'est pas *unique* parce que, en examinant la multiplicité de parcours d'un hypertexte, on pourrait considérer le cas de plusieurs linéarités –voire théoriquement un nombre infini. Ceci montre que le principe énoncé ne se veut aucunement « simpliste » ou « réducteur », mais propose une cohésion de deux conceptions de l'écriture et de ses articulations[4].

Par ailleurs, il s'avèrerait préférable d'insister sur la *pluri* ou *multi-linéarité* comme la caractéristique structurelle distinctive de l'hypertexte. On pourrait également mettre en valeur la nature *uni-directionnelle* du texte face à celle *pluri-directionnelle* de l'hypertexte ; ceci implique à son tour l'opposition entre l'*uni-relationnel* et le *pluri-relationnel*.

Mais, tout texte, en particulier sur un support papier, est-il nécessairement et uniquement linéaire ? Nous pouvons constater que pour ce qui est de sa disposition, le texte est fixé de manière linéaire, car l'objet livre (ou l'ancien manuscrit unitaire) l'exige ainsi[5]. Mais du point de vue des possibilités de lecture, il peut en être autrement. Ceci impliquera naturellement une réflexion sur les notions de *fixité* (et/ou malléabilité) du texte et de ses *trajectoires de lecture*.

[4] Par ailleurs, établir un rapport ou, disons-le, un lien entre le textuel et l'hypertextuel ne réduit aucunement les grandes possibilités créatives de l'hypertextuel.

[5] Les expériences combinatoires bien connues de Queneau et celles de Marc Sapporta (*Composition no 1*, 1962).

Autour de la (des) linéarité(s) dans la fiction

Les récentes expériences de l'hypertextualité et de l'espace cybernétique nous incitent à apprécier d'un regard actuel les caractéristiques canoniques du dispositif du texte que –par une tradition et une formation centenaires– nous n'étions plus habitués à distinguer, voire à prendre en compte. Ainsi, je voudrais insister sur une première notion de linéarité du texte, d'ordre *formel*, qui prend en considération le rapport du tout avec ses parties[6]. Cette linéarité correspond à la structure et à l'articulation de ses unités constitutives (chapitres, séquences ou autres) selon un dispositif *unique* et construit selon une logique représentable sur une seule dimension.

Ainsi, par exemple, les romans, divisés en chapitres et ordonnés selon ce dispositif qui suit la numérotation croissante de chaque chapitre, impliquent tout naturellement une lecture orientée de manière linéaire et successive ; par ailleurs, l'absence de numérotation de chapitres ne nous empêche pas de conserver une vision linéaire du texte et de le parcourir de la même manière[7]. Ceci n'a rien d'extraordinaire, car, en réalité, les origines de cette linéarité remontent aux origines même de la communication : dans sa forme d'énonciation et d'expression, le récit oral est par définition linéaire et sa reproduction écrite hérite de cette linéarité.

Par ailleurs, dans cette linéarité du dispositif, l'écrivain peut exprimer les relations temporelles du récit selon deux formes principales[8]. Une première, qui respecte la chronologie des événements et qui implique la coïncidence de la trame (ou discours) et de la fable (histoire) ; mais également une autre, où des altérations de la chronologie brisent cette linéarité chronologique. Si nous employons fréquemment dans nos récits oraux des rétrospections (analepses) et des prospections (prolepses) –qui font partie d'une rhétorique naturelle du récit–[9], il n'est pas rare de retrouver cette forme d'organisation temporelle dans les récits littéraires[10]. Or, bien qu'il puisse exister un « désordre » dans l'exposition des événements de l'histoire racontée ou écrite, elle suit toujours une logique de linéarité dans son énonciation ; et l'articulation, sur le support papier en particulier, est présentée de manière linéaire et successive.

Ainsi nous constatons qu'on peut distinguer deux sens principaux du terme « linéarité » appliqués au texte ; la linéarité du dispositif des unités dans la totalité de l'œuvre n'implique pas nécessairement la présentation linéaire chronologique.

Pour ce qui est des hypertextes de fiction actuels, leur structure et leur articulation se présentent autrement. Dès les premières créations de Michael Joyce (*Afternoon, a Story*, 1987) ou de Stuart Moulthrop (*Victoria Garden*, 1992)[11], le dispositif des unités constitutives (noyaux) loin de s'organiser par rapport à une linéarité, propose d'entrée une vaste multi-linéarité qui permet et incite à une variété de parcours de lecture en fonction des liens instaurés. De plus, si dans les récits textuels, il n'était pas nécessaire de spécifier la façon et l'ordre de lecture car le

---

[6] Aarseth dans sa topologie textuelle propose des *textons* comme unités de base et des *scripton* pour désigner une séquence ininterrompue d'un ou de plusieurs textons. Cf. Espen J. Aarseth, "Nonlinearity and Literary Theory", in George Landow (ed.), *Hypertext and Literary Theory,* Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1994. J'ai consulté la traduction en espagnol: "No linealidad y teoría literaria" in *Teoría del hypertexto*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 71-108**.**

[7] Peu importe que les parties d'une œuvre ne soient pas numérotées, car on peut toujours attribuer une numérotation aux différentes parties, comme on l'a toujours fait depuis toujours (Bible, Coran et al.)

[8] Pour ce qui est de son ordre, je ne traite pas pour l'instant la question de la durée dans le texte littéraire et les bifurcations de la pensée et de l'écriture lorsque l'écrivain passe de la narration à la description ou à la réflexion.

[9] Pour l'instant, je n'évoque pas d'autres formes de modifications de la temporalité d'un récit comme, par exemple, l'ellipse ou la durée.

[10] De manière sommaire, l'auteur peut décrire une situation donnée et une rétrospection lui permet d'établir les relations de cause à effet qui ont suscité cette situation ; inversement, une prospection signale une situation future à laquelle le déroulement de l'histoire peut arriver ou arrivera.

[11] Michael Joyce, *Afternoon, a Story,* Eastgate Systems, Cambridge MA, 1987; Stuart Moulthrop, *Victory Garden,* Eastgate Systems, MA, 1992.

lecteur savait comment les lire –de manière unidirectionnelle et progressive–, les productions hypertextuelles récentes présentent –dans un niveau paratextuel et métatextuel à la fois– des instructions de lecture ou un *mode d'emploi* et /ou un *graphique* qui décrivent la structure de l'hypertexte et orientent les différentes possibilités de lecture[12]. Mais, ces deux dernières caractéristiques sont-elles exclusives de la récente production hypertextuelle ?

Autour de la (des) continuité(s)

La continuité du dispositif structurel d'un texte de fiction se fonderait sur le fait qu'il n'existe qu'une seule ligne narrative *continue* tout au long de ses unités constitutives. Ceci pourrait se traduire par une continuité dans le sens d'une seule et unique histoire, fait dérivé de l'unicité de l'intrigue chère à Aristote : un début, un milieu, une fin (*Poétique*, 7).

Une autre conception de la continuité est celle qui est construite dans le contenu proprement dit du texte. Si le texte de fiction est un reflet de la réalité, il n'assure pas la stricte continuité des actions qu'il évoque, car les artifices d'ellipse ou d'omission sont nécessaires dans l'exposition de ces actions[13]. Encore plus, ils sont indispensables pour l'existence même de l'œuvre de fiction, car en dehors du cas du récit qui essaye de reproduire l'action en temps réel, toute fiction littéraire implique l'articulation d'un nombre limité de situations narratives choisies[14].

Pour ce qui est de la continuité de l'histoire dans une œuvre de fiction, un cas célèbre de rupture de ce type est celui de *The Wild Palms* (1939) de Faulkner, où tout au long du roman il y a une *alternance* de deux histoires différentes, respectivement « Wild Palms » et « Old Man ». Si pour ces deux histoires on construit un modèle à deux *niveaux*, les chapitres impairs constituent une histoire, tandis que les pairs en constituent une autre ; il en découle que les contenus des chapitres de la deuxième histoire peuvent être considérés comme des « parenthèses » ou des « incises »[15] de la première (et vice-versa également), car à la fin du changement de niveau on revient toujours au niveau de départ. A partir de ce modèle, on peut distinguer en premier lieu un principe d'*alternance simple* des histoires ; et il émane de leur exposition d'une manière successive un autre principe, celui de l'*incise* : la seconde histoire est une suite d'emboîtements à l'intérieur de la première.

Quant à l'*inclusion* ou *mise en abîme*, la littérature comporte des cas célèbres. Rappelons-nous, entre autres, de deux exemples d'œuvres de fiction –qui, étant donné leur genre peuvent être considérées comme complémentaires– où s'intègrent diverses histoires : les contes des *Mille et une nuits*, où la multiplicité des récits racontés par Shéhérazade proviennent d'un récit principal qui donne une unité à l'œuvre ; et le roman *Don Quichotte*, où Cervantes suspend la narration des aventures du chevalier pour introduire des récits secondaires. S'il est vrai que lorsqu'on change de niveau narratif et qu'on passe des actions d'une première histoire à celles d'une deuxième (qui peuvent être bien différentes), il y a une rupture de la linéarité et de la continuité, elles peuvent être « récupérées » lorsqu'on revient aux actions de la première. Dans ce cas, par ce changement de niveau narratif, l'univers et l'action de l'histoire secondaire substituent momentanément ceux de l'histoire principale. La ou les histoires en mise en abîme constituent des incises et peuvent être perçues comme moments de « pause » par rapport à l'histoire cadre ou principale. Paradoxe, l'action de la première histoire *est* le fait de raconter (ou écouter) la deuxième histoire.

[12] Il s'agit d'un aspect paratextuel de l'œuvre hypertextuelle.

[13] Voir la section « Autour de la totalité et de la fragmentation ».

[14] Le cinéma illustre d'une manière visuelle et simple l'impossibilité de représenter en temps réel les actions de toute une vie.

[15] Ces deux termes (et « incise », en particulier) proviennent de la réflexion du cher Jacques Roubaud qui, il y a presque trente ans, aux séances du Séminaire Polivanov, nous parlait de « parenthésage », notion dérivée d'une pensée mathématique, qui ne m'est pas complètement étrangère. Et avant Roubaud, il y a eu la théorie et la pratique littéraire et combinatoire de Queneau…

Ainsi, la discontinuité du dispositif de présentation d'une histoire n'implique pas nécessairement la discontinuité de l'histoire (il y a cet effet de « pause ») ; et, inversement, au niveau de représentation de la réalité, la continuité de l'histoire dans un dispositif linéaire ne garantit pas la continuité des événements évoqués (effets d'ellipse). Dans ce dernier cas, l'emploi des artifices d'ellipse ou d'omission peuvent contribuer, paradoxalement, à la densité du récit, car ils privilégient une économie du superfétatoire en fonction de la tension produite par la seule présentation des moments forts ou importants.

Autour de la totalité et de la fragmentation

La question de la continuité nous a mené directement à celle de l'expression d'une totalité dans le récit. Nous avons constaté qu'il est évident que tout récit narratif littéraire correspond nécessairement à une fragmentation d'une réalité spatio-temporelle déterminée[16]. Dans cette représentation, on distingue pour un choix variable de personnages un ensemble limité de situations données et des moments essentiels qui sont plus ou moins liés selon l'articulation propre du récit : il s'agit de l'articulation des célèbres *tranches de vies*.

De plus, la représentation d'une pluralité spatio-temporelle de tout récit peut créer l'illusion d'une *unité* et parallèlement d'une *continuité*. Au moment de la lecture, des formes du langage remplissent les omissions temporelles, ces vides inévitables de tout récit : des formes adverbiales (plus tard, quelques années après, pendant cette époque *et al*.). De même certaines phrases peuvent toujours résumer des passages du temps et/ou des actions non explicités. Il est clair que notre cerveau construit cette perception à la fois unitaire et continue pendant et après la lecture. Et, certes, il le fait plus facilement dans le roman réaliste de Balzac que dans les expériences innovatrices et fragmentaires du XX^{e} siècle : Dos Passos, Faulkner, Rulfo.

Infini

mais c'est un roseau pensant.

Si notre vie quotidienne nous installe dans une perception des magnitudes finies, ce n'est que par moments que nous percevons la sensation d'infini qui, néanmoins, est toujours présente. Nous sommes entourés d'infini ; il ne suffit que de peu pour qu'il surgisse à différents niveaux et parfois même aux plus extrêmes : un regard dans un télescope ou dans un microscope nous fait découvrir le vertige du macro ou du microcosme.

Paradoxe : dans notre univers sans bornes, illimité, sans fin, interminable, nous savons que notre contingence humaine nous permet de n'avoir qu'un nombre limité de perceptions et d'actions. Ainsi, bien que la somme de toutes les actions d'une vie puisse atteindre un chiffre gigantesque, le nombre est bel et bien fini. Néanmoins, si nous réfléchissons aux possibilités offertes par l'imagination…

Des choix et des décisions

La durée d'une vie implique une totalité (infinie ?, cher et cruel Zénon) d'instants, et théoriquement, dans tous ces instants nous pouvons choisir entre deux voire parfois plusieurs options. Parmi tous ces instants, il y en a quelques-uns, si on les voit rétrospectivement, qui ont exigé de nous de faire un choix et de prendre une décision parmi deux ou plusieurs possibilités. On peut les appeler *instants disjonctifs*. Bien entendu, choisir et décider dans un de ces interstices oblige nécessairement à prendre une option et à éliminer toutes les autres. Hélas, on prend conscience de cela plus facilement lorsqu'on regrette une situation, un état ou un événement. Vouloir les nier nous emmène à revenir en arrière et à construire de manière imaginaire une série rétrospective à partir de cet instant fatal qui nous semble le point de départ

[16] Par ailleurs, et heureusement, le pouvoir de la lecture et de la métaphore nous permettent de voir et interpréter une œuvre circonscrite et rattachée à un temps et à un espace précis dans un autre temps et un autre espace.

de ce que nous refusons. Nous faisons donc un autre choix hypothétique, nous prenons l'*autre* décision qui ne nous mènera sûrement pas à la mauvaise situation, mais à celle désirée ou, au moins, à une autre.

Par ailleurs, une vision prospective (et optimiste, bien sûr) impliquerait que nous sommes à chaque instant –à nouveau théoriquement– face à un vaste faisceau de possibilités. Ceci présuppose la liberté de choix, bien que, hélas, la fatalité et le déterminisme seraient opposés à ce jugement bien péremptoire...

Réalité et fiction : vie et écriture

Dans cette possibilité de faire des choix aux interstices de la vie –infinis (idéaux et borgésiens) ou larges (plus concrets ou banals)– on peut donc préciser ces instants disjonctifs clefs à partir desquels diverses destinées peuvent se construire.

Si on fait réapparaître une sorte de « géométrie », ces instants sont des points de décision à partir desquels des lignes vitales diverses peuvent naître. Ainsi, en reformulant le cas général évoqué, dans la *linéarité* de notre vie, le fait de pouvoir revenir en arrière grâce à l'imagination nous permettrait de bifurquer vers une autre *ligne* de vie ; de même, de manière prospective, on pourrait prévoir plusieurs lignes de vie pour l'avenir, bien qu'on sache que nous ne vivrons réellement qu'une seule d'entre elles.

L'écriture d'œuvres de fiction comprend diverses dimensions. Si, pour l'instant, il est impossible de les analyser en détail, on peut en évoquer quelques-unes parmi les plus importantes pour le besoin de ce travail : les psychologiques, les sociologiques, les symboliques, et, bien entendu, les structurelles et les linguistiques ; si la littérature est un lieu privilégié pour l'expression de sensations et de sentiments, sa matière première est composée de mots. Parmi la dimension de nature structurelle, l'élaboration de l'intrigue implique le fait de construire et développer les vies des différents personnages ; de les situer dans une interaction entre eux ; et, bien entendu, face aux événements extérieurs choisis. Le bon choix et l'adéquation de personnages et des événements contribueront évidemment à la réussite de l'intrigue. Or, pour sa construction et son articulation, l'approche linéaire évoquée montre que les instants disjonctifs qu'on peut déterminer dans l'œuvre illustrent les moments des alternatives et des choix que l'écrivain a pu faire au moment de son écriture.

Par ailleurs, dans la structure des parties dans le tout, l'articulation ou montage des unités constitutives de l'intrigue se révèle essentiel. Il faut d'abord faire le bon choix des unités et savoir établir les moments de rupture. L'auteur, consciemment ou intuitivement, développe une ou des lignes narratives qu'il interrompt et combine dans un tissu multiple. Une possibilité d'articulation est celle où à la fin d'une unité constitutive, l'auteur arrive à un moment de tension qui peut provoquer des suites alternatives. Ceci correspond aux instants disjonctifs évoqués et traditionnellement l'auteur en choisit la suite qui lui semble la plus adéquate. L'auteur est-il toujours obligé d'en choisir une seule ?

Autour du début et de la fin

On peut distinguer chez Aristote (*Poétique*, 7) deux aspects fondamentaux concernant l'ordre et l'organisation de l'œuvre littéraire[17] : il affirme que le tout a un début, un milieu et une fin, et que les bonnes histoires ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard. Les normes d'Aristote exigent que l'histoire s'organise de manière linéaire et elles impliquent un principe d'unicité pour le début comme pour la fin.

Dans la tradition littéraire millénaire, les œuvres ont une fin unique et celle-ci implique un caractère définitif : l'œuvre se clôt selon la volonté de l'auteur. En effet, dans la littérature abondent des fins canoniques ; par exemple, les amoureux se marient, le héros vainc les épreuves, le criminel est découvert et puni. Ces fins constituent le point final par rapport à l'univers créé dans l'œuvre ; néanmoins, l'auteur peut revenir plus tard et donner une suite à la

[17] Rappelons-nous qu'Aristote discute sur la tragédie.

dite œuvre dans une deuxième partie (*Don Quichotte*, *Faust*, etc.), mais qui suit la même contrainte d'une fin unique et, cette fois-ci, définitive.

Si l'actuelle fiction hypertextuelle ne respecte pas les bonnes normes aristotéliciennes, il existe également une fiction textuelle qui ne les respecte pas non plus, située tout particulièrement dans des œuvres de la littérature du XX^{e} siècle. Il suffit de penser aux jeux ludiques[18] chers à Cortázar (*Rayuela*, 1963) ou à Queneau (*Un conte à votre façon*, 1967)[19].

Ainsi, peut-on distinguer pour les œuvres de fiction une typologie avec plusieurs possibilités de débuts et de fins :

–*Unique et définitive*, dont on vient de parler.

–*Final suspendu*, où l'auteur utilise l'artifice de l'ellipse: il arrête l'intrigue et ne permet pas qu'elle aboutisse à une fin explicite. Il exige la perspicacité du lecteur pour qu'il choisisse le point final de l'histoire.

–*Multiple* : une, deux ou plusieurs débuts et/ou fins sont proposés.

–*Infini* : théoriquement conjecturable.

Des critères d'analyse

Après les réflexions théoriques précédentes, je propose quelques critères pour l'analyse concrète des œuvres de fiction textuelles et hypertextuelles.

1. L'unité et la totalité de l'œuvre

On peut toujours distinguer (ou établir) dans l'œuvre de fiction un découpage en unités constitutives : livres, parties, chapitres, épisodes, séquences ou autres. Du point de vue matériel et typographique, ces unités se construisent avec des paragraphes et des lignes. Par complétude, le cas limite d'une unité constitutive peut être une ligne et même un mot.

Bien entendu, l'intégration et l'articulation de ces unités constituent la totalité de l'œuvre et *l'univers* propre à cette œuvre.

2. La nature du dispositif

L'ordre d'articulation de ces unités constitutives dans l'œuvre peut suivre un principe de linéarité ou de pluri-linéarité. Il s'avère nécessaire de préciser le type de schéma ou de graphique que l'on peut associer.

3. L'expression de la temporalité

Dans l'œuvre de fiction on peut distinguer des formes chronologiques et non-chronologiques pour l'expression du temps. Ces cas ne sont pas incompatibles, car l'emploi des deux n'est pas exclu, bien au contraire ; ces deux formes ont bel et bien coexisté pendant des siècles dans les récits. Il convient également d'examiner l'articulation de ces formes temporelles dans l'ordre du dispositif.

4. Les normes de lecture

On peut trouver explicitées ou non explicitées dans l'œuvre de fiction des instructions de lecture au niveau paratextuel (table des matières, mode d'emploi, schéma). Il faudra distinguer leur nature (textuelle, numérique, visuelle…) et leur lien avec le texte même.

5. L'articulation pour le choix et la continuité

[18] Pour l'instant je ne fais qu'évoquer cet aspect ludique qui est essentiel dans une bonne partie de la fiction interactive (textuelle et hypertextuelle) et qui implique également un fait de « dérive » dans le parcours des ces œuvres.

[19] Et n'oublions pas la littérature de jeunesse du type « choose your own adventure », particulièrement fleurissante aux années 80.

L'auteur peut signaler de manière explicite ou non dans l'œuvre de fiction des *instants disjonctifs* pour la continuité d'une ou de plusieurs lignes narratives. On peut considérer deux formes principales pour rompre avec la continuité : la *bifurcation* et *l'incise*. Ces moments de choix impliquent l'existence de divers parcours de lecture.

6. La participation du lecteur

L'existence des options de choix exige de la part du lecteur une plus grande participation pour choisir un parcours de lecture parmi les différentes possibilités offertes par le texte. Ainsi, dans le cas de structures alternatives ou arborescentes, il a le choix entre une ou des lectures partielles et une lecture totale. Dans le cas de structures arborescentes, le lecteur suit une trajectoire de lecture et, à l'instant de revenir au moment du choix, commence une autre lecture. De cette manière, la première trajectoire devient une incise dans la lecture menée.

L'auteur des œuvres de fiction avec des options de choix incite le lecteur à devenir une sorte de « co-auteur » dans le sens où il participe à la construction de l'ordre de lecture ; mais hélas, quoi qu'on puisse affirmer, il ne fait que réaliser une potentialité prévue par l'auteur dans l'œuvre ; il n'écrit pas[20].

7. Début(s) et fin(s)

Selon la typologie précédemment proposée, les œuvres de fiction peuvent employer différents artifices d'*incipit* et d'*excipit*. Quels sont ces artifices ? Quels sont leurs conséquences par rapport à l'intrigue ?

Conclusion

Les concepts analysés dans les lignes précédentes s'avèrent être essentiels, non seulement pour l'écriture des œuvres de fiction hypertextuelles mais également textuelles. A partir de cette analyse, j'ai pu établir des critères qui constituent une sorte de grille qui, dans un article ultérieur, montrera son utilité. Elle facilitera l'étude concrète des œuvres de fiction textuelles de nature combinatoire dans le domaine hispano-américain (Borges, Cortázar *et al.*), où on trouve des « anticipations » de quelques caractéristiques de la création littéraire hypertextuelles récente, comme la nature et la structure de ses unités, leur articulation, leur mise en relation et la pluralité de lectures. Ces critères pourront également être utiles pour l'analyse d'œuvres qui, en apparence, ne présentent pas d' « hypertextualité » latente. A bientôt.

[20] Il est vrai qu'une œuvre cachée dans un tiroir n'existe pas socialement. Le lecteur au moment de sa lecture accomplit le processus de communication de l'œuvre ; il lui donne un sens et son rôle est essentiel pour l'existence de celle-ci. Mais le spectateur qui regarde le tableau peint-il celui-ci ? L'auditeur qui écoute l'oeuvre musicale la compose-t-il ? Le lecteur devient auteur lorsqu'il recommence le même processus que l'auteur lu ; lorsqu'il crée (en particulier à partir de ce qu'il vient de lire) et le transmet aux autres.